



Une vie mise en album : Charles Vanel (1892-1989), acteur de cinéma

Valérie Vignaux

► To cite this version:

Valérie Vignaux. Une vie mise en album : Charles Vanel (1892-1989), acteur de cinéma. Revue de la Bibliothèque nationale de France, 2007, Mémoires de cinéma, 27, pp.32-39. halshs-01175980

HAL Id: halshs-01175980

<https://shs.hal.science/halshs-01175980>

Submitted on 19 Jun 2016

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

« Une vie mise en album : Charles Vanel (1892-1989), acteur de cinéma », dans Alain Carou (dir.), « Mémoire de cinéma », Revue de la Bibliothèque nationale de France, n°27, 2007, pp. 32-39.

VALÉRIE VIGNAUX

Une vie mise en album

Charles Vanel (1892-1989), acteur de cinéma

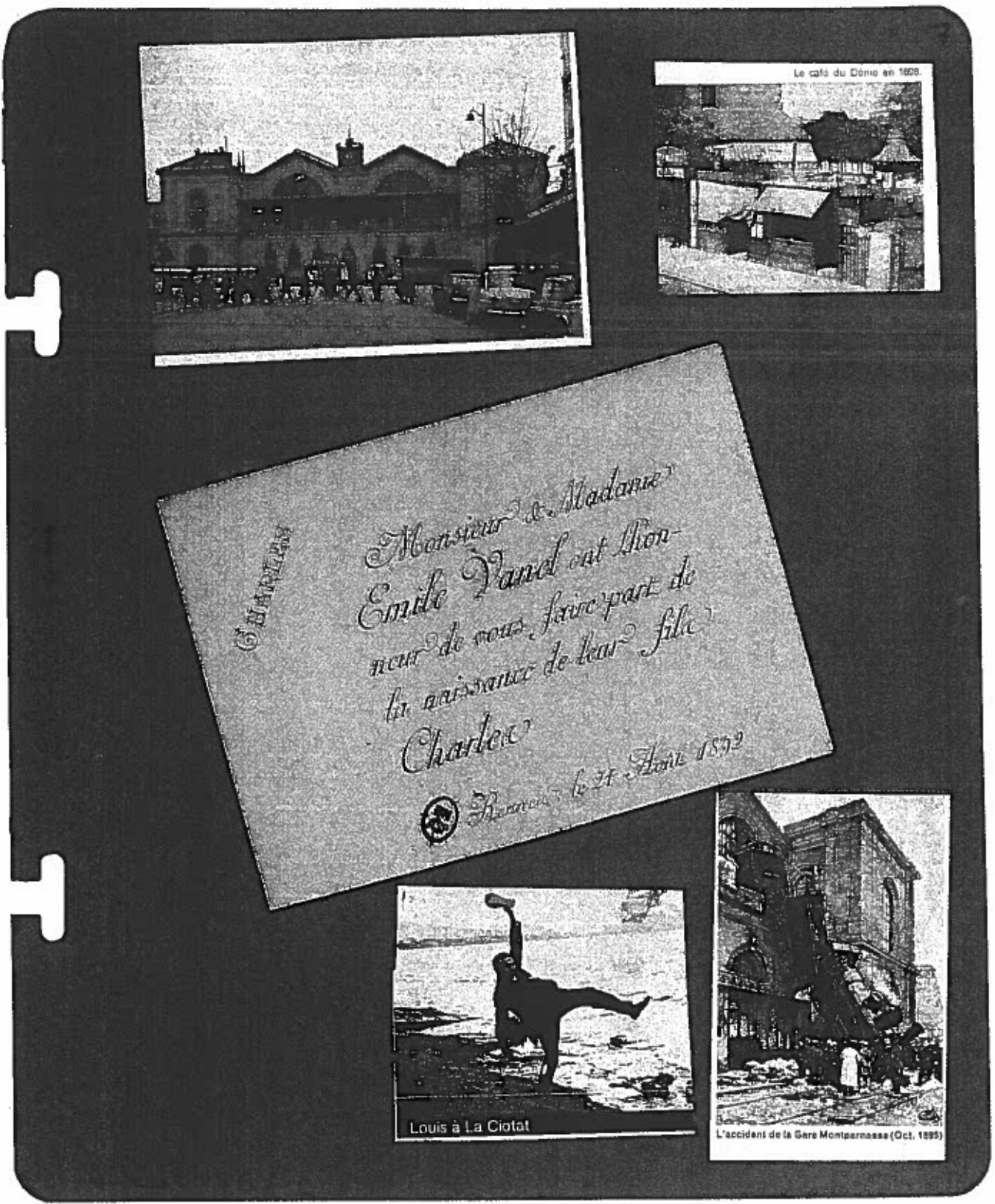
CHARLES VANEL, dont la carrière d'acteur fut longue et prolifique – près de deux cents films entre 1908 et 1987 –, confectionnait à ses heures perdues des albums. L'ensemble, qui a rejoint les collections du département des Arts du spectacle de la Bibliothèque nationale de France, déploie sur près de trois mille pages des documents se rapportant à ses interprétations : les commentaires parus des journalistes, des photographies de tournage ou de promotion, ses contrats ou les correspondances échangées au sujet des films. Agencement essentiellement consacré à la carrière parfois entrecoupé par des papiers plus intimes : quelques instantanés où s'enregistrent les émotions, repas familiaux, détente estivale entre amis mais aussi les centres d'intérêt comme le goût des bateaux, des chevaux, des voitures ou des maisons. Les planches composées sur un épais papier de couleur brune étaient écrasées par une presse pour trouver place dans des reliures si serrées qu'elles en empêchaient la consultation¹. Sorties des recueils sans pour autant malmener la discursivité produite par leur arrangement, ces feuilles forment aujourd'hui un ensemble rare. S'offrent ainsi aux regards les photographies d'actrices ou d'acteurs réputés : Gaby Morlay, Danièle Darrieux mais aussi Ivan Mosjoukine ou Harry Baur. Et s'y découvrent les contrats signés avec les metteurs en scène français les plus fameux comme René Clair, Jacques de Baroncelli, Julien Duvivier, Jean Dréville, Henri-Georges Clouzot ou encore Luis Buñuel. Traces laissées par un homme qui composait au moyen de son image sociale une image de soi, archives qui donnent à voir les rôles et places de l'acteur « vedette » dans un paysage cinématographique en mutation.

Les albums ou la fabrique Vanel

Les premiers albums ont très probablement été agencés rétrospectivement. Charles Vanel, encombré de coupures de journaux envoyées systématiquement par l'*Argus de la presse*, a fait siens les gestes de la profession. En effet, pour vérifier l'impact d'une campagne de promotion, les sociétés de production collectent et rassemblent les différents éléments qui décrivent la notoriété du film. L'analogie s'arrête au geste car l'acteur n'hésite pas à manipuler les informations, il découpe et supprime le plus souvent le nom du journaliste ou le titre de la revue ; les photographies ne sont que très peu légendées et si l'on reconnaît certains visages, d'autres demeurent anonymes. Toutefois, une fois le « pli pris », les planches paraissent élaborées conjointement aux films puisque tel portrait d'acteur avec lequel il partage la vedette est autographié d'une signature qui déborde sur le papier, ou encore il demande par contrat au moyen d'une « clause particulière » un jeu de photographies manifestement destiné à l'album. Il affirme de plus avoir pris l'habitude « tout jeune de conserver ce qui le concerne² ». Réalisés pour soi, ne conviant que très rarement à leur contemplation, les albums ont sans doute été conçus pour garder trace de ce qui donne du sens à l'existence, ce métier d'acteur qui littéralement le « sauve » d'une adolescence désordonnée : « Entre douze et seize ans, je suis vraiment devenu un voyou. [...] Je ne rêvais qu'à bouffer, par n'importe quel moyen [...] — Vous seriez devenu un voyou, le théâtre vous a sauvé ? — Exactement³. »

L'ordre des pages est le résultat d'un choix puisque la reliure lui permet d'ajouter ou d'ôter des planches. Les papiers et la façon dont ils sont agencés

1 « Il colle les documents sur un papier épais de couleur brune et les relie avec une "presse d'acier", les pages enserrées dans un incroyable système combinant armature métallique et chevilles, chaque page cartonnée avec les articles et les photos indécollables. Vu l'épaisseur, le volume ne s'ouvre jamais complètement [...]. Aucun document ne peut en être soustrait [...]. C'est exprès je les ai faits pour moi » (Jacqueline Cartier, *Monsieur Vanel, un siècle de souvenirs, un an d'entretiens*, Paris, Robert Laffont, 1989, p. 11). 2 *Ibid.*, p. 324. 3 *Ibid.*, p. 22, 25, 33.



1. Page « naissance » de Charles Vanel
 BNF, Arts du spectacle, 4^e col 56 / 1, p. 7
 Charles Vanel, dans ce collage, compose à la fois une métaphore : « le cinéma donne la vie », et paraît s'interroger sur son destin : point de rencontre entre un espace, le quartier de Montparnasse, et un temps, l'invention du cinéma.

forment ainsi un témoignage où peut se lire l'interprétation formulée par l'acteur quant aux situations vécues. Dans le premier album, Charles Vanel supplée à l'absence de documents en convoquant des sources imprimées (ill. 1). Il évoque par exemple le quartier de son enfance au moyen d'une carte postale photographique représentant la gare Montparnasse. Cependant lorsqu'il rapproche le faire-part de sa naissance d'un portrait de Louis Lumière, l'association a fonction de proposition, elle suggère une seconde naissance ou une nouvelle parentèle. Métier qui par ailleurs le rétablit dans l'affection d'une mère décrite comme autoritaire et peu aimante. Les recueils dès lors auraient la même fonction que de classiques albums de famille, ils conserveraient la mémoire de ceux qu'on aime ou des temps forts de l'existence. Les coupures de presse se substituent ainsi aux correspondances généralement rédigées à partir des événements survenus au quotidien. On apprend par exemple que le vol de son automobile a occasionné une course-poursuite digne d'un film policier, puisque seule la menace d'un revolver le contraint à abandonner. Qu'il n'a pas hésité à mener au commissariat l'agent peu scrupuleux qui avait détourné la paye des figurants de *La Belle Équipe* (1936), le film de Julien Duvivier. Ou encore qu'ils furent victimes d'un naufrage lors du tournage du film de Jean Epstein, *La Femme du bout du monde* (1937).

Charles Vanel compose, à partir de son image publique, une figure intime. Il utilise les mots d'autrui pour livrer une parole à l'articulation complexe puisqu'il se montre et en même temps se dissimule. La répétition des papiers où se lisent à l'identique les propos pourrait être la forme choisie pour souligner l'émotion. Dans les premiers albums, il colle inlassablement des coupures de presse qui rappellent son regret à n'interpréter que des rôles de traître, mais seule la lettre adressée à sa mère, rare document manuscrit collé dans cet ensemble, permet d'évaluer l'intensité du désarroi. Il écrit : « Cela va faire vingt ans de théâtre et ciné l'année prochaine – ça fait 20 ans de vie intense et de travail sans repos et aussi 7 ans de souffrances des rôles que je joue⁴. » Dès lors la présence répétée d'entretiens où il évoque la réception de lettres anonymes désapprouvant le mariage contracté avec une jeune femme de plus de trente ans sa cadette soulignerait la violence ressentie tout en dissimulant l'ignominie probable des missives. La sensibilité se découvre au gré des compositions. La mort, peu présente dans les premiers albums, est lit-

téralement mise en scène pour être ensuite affichée avec brutalité. En 1932, il découpe la brève qui relate le suicide de Lillian Hall-Davis dont la carrière cinématographique a été brisée par l'apparition du parlant. En 1946, alors qu'il découvre que la tombe d'Ivan Mosjoukine n'a ni pierre tombale ni plaque, il entreprend une souscription. Pour évoquer le décès de sa mère, il assemble trois documents : le télégramme qui annonce son hospitalisation est recouvert d'un second l'informant du décès et ils sont rapprochés d'une image toute simple, un portrait d'elle réalisé dans un photomaton, tandis qu'il légende d'une mention manuscrite lapidaire : « mort de maman 13 juillet 1954⁵ ». En 1972 – il est âgé de quatre-vingts ans –, alors qu'il tourne *La Plus Belle Soirée de ma vie* d'Ettore Scola, avec Michel Simon, Claude Dauphin et Pierre Brasseur, ce dernier décède. Il appose dans l'album une photographie de l'acteur livide dans son cercueil et réitère quelques pages plus loin, avec un semblable cliché découvrant le corps de Charles Spaak. La mort des autres, c'est à l'évidence la sienne à venir. S'il semble la regarder en face, dans une sorte de champ-contrechamp, elle ne manque pas de le bouleverser.

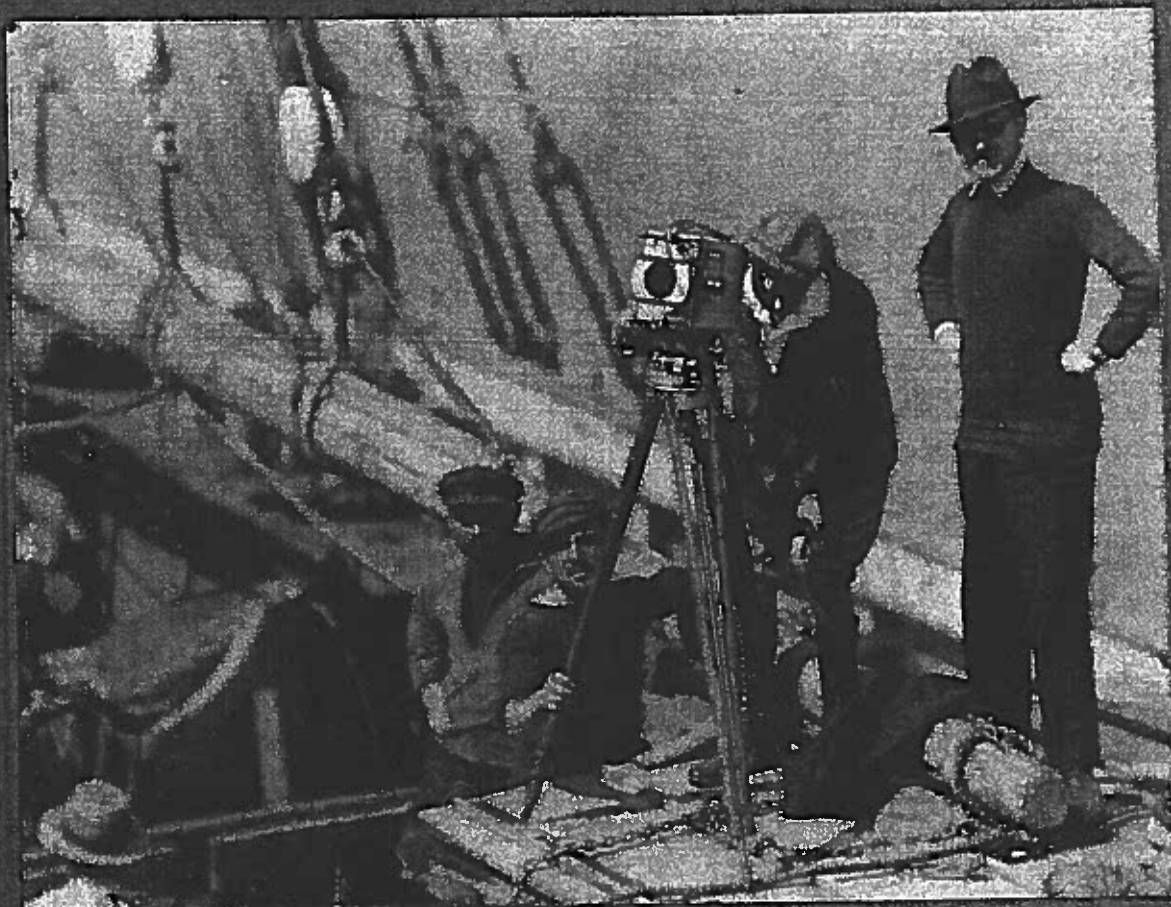
Le systématisme de la composition, puisque pour chaque film, il colle d'abord le contrat, puis les témoignages recueillis par les journalistes quant au tournage et les commentaires suite à l'exploitation du film, s'apparente à un protocole et pourrait avoir fonction d'énonciation. Elle décrit la constance de l'homme, cet esprit méthodique qui le conduira par exemple à inventorier sa bibliothèque, mais aussi sa capacité sans faille à négocier ses contrats, à choisir et à interpréter ses rôles, traits du caractère expliquant qu'il se soit maintenu comme interprète principal sur une aussi longue période.

Le métier d'acteur « vedette »

Conscient que son image sociale influe sur sa présence à soi, Charles Vanel s'est efforcé dès que sa notoriété fut suffisante de choisir des rôles en accord avec ses aspirations, favorisant en particulier les personnages de marins (ill. 2). Les nombreux contrats conservés dans cet ensemble décrivent les places de l'acteur dans un contexte cinématographique changeant.

Ses premiers rôles d'importance, il les interprète aux côtés d'Ivan Mosjoukine et Nathalie Lissenko pour les sociétés Ermolieff-cinéma ou Films Albatros fondées autour des artistes russes immigrés. Très vite, il souhaite faire de la mise en scène, mais n'y parvient

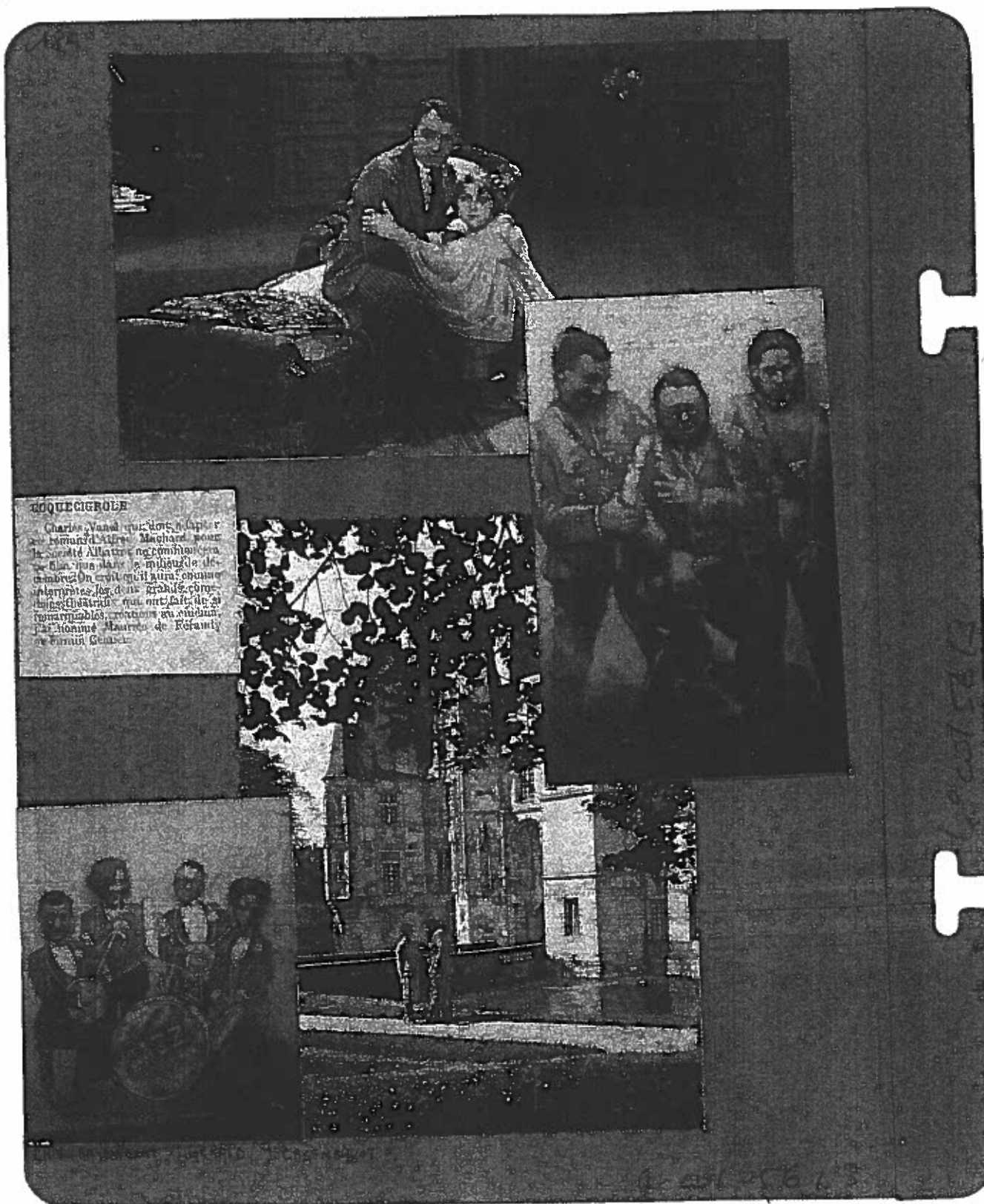
⁴ BNF, Arts du spectacle, albums Charles Vanel, boîte 4, p. 205, lettre non datée, probablement écrite dans le courant de l'année 1927. ⁵ *Ibid.*, boîte 23, p. 1494.



2. Photos du film *Pêcheurs d'Islande* (1924)

BNF, Arts du spectacle, 4^e col 56 / 2, p. 111

Sur le tournage de *Pêcheur d'Islande*, Charles Vanel maintient le trépied de la caméra, aux côtés de Jacques de Baroncelli. Tout en scellant une amitié, ce film marque un tournant important dans la carrière des deux hommes.





4. Photo de tournage du film de Charles Vanel, *Dans la nuit* (1929)

BNF, Arts du spectacle, 4^e col 56 / 5, p. 312

Charles Vanel met en scène *Dans la nuit* et s'adjoint comme interprète Sandra Milovanoff, actrice des studios Albatros, rencontrée à l'aube de sa carrière. Le soin porté au cadre, par le décor ou la lumière, confère à l'image ses dimensions oniriques.

qu'en créant «une association en participation». *Dans la nuit*, le film qu'il réalise et dans lequel il paraît aux côtés de Sandra Milovanoff, sort en 1929 (ill. 4). La tentative s'avère un échec car l'exploitation de l'œuvre est négligée en raison de l'arrivée du parlant. Contraint de refréner ses ambitions, il accepte des films dont les visées sont essentiellement commerciales et qu'il mène au succès grâce à la qualité remarquée de ses interprétations. Il exige des rémunérations en conséquence et son salaire ne cesse d'augmenter sur la période. Rétribué 1 000 francs par semaine en 1920, il perçoit, dès 1928, dix fois cette somme, et jusqu'à soixante-dix fois en 1936. Lorsque les films ou les metteurs en scène l'intéressent, comme pour *La Belle Équipe* de Julien Duvivier ou *Le ciel est à vous* (1943) de Jean Grémillon, il revient sur ses prétentions. Pour *Jenny* (1936), premier film de Marcel Carné, en souvenir de

l'amitié qui le lie à Jacques Feyder depuis *Le Grand Feu* (1933), il investit une partie de son salaire en participation. Attitudes qui résultent aussi des difficultés inhérentes à la condition d'acteur. En effet, par deux fois, il est contraint à l'exil, en Allemagne d'abord où il travaille de 1926 à 1929 et, après la guerre, en Italie où dans le cadre des accords de coproduction, il joue dans des films de peu d'ambition. Il ne retrouvera la notoriété d'avant-guerre qu'à partir de 1952, suite au prix d'interprétation remis à Cannes pour *Le Salaire de la peur* d'Henri-Georges Clouzot, prix inséré dans un des albums. Pour pallier l'inconstance de ce métier, il accepte en 1930 un contrat d'exclusivité qui le lie à l'année à la société Pathé-Natan. Le contrat, interrompu en 1931, est renouvelé en 1932 et 1933 pour un montant de 200 000 francs par an. S'il souscrit cet engagement en 1930 c'est sans doute parce



5. Photo de l'équipe du tournage de *L'Or du Cristobal*

BNF, Arts du spectacle, 4^e col 56 / 14, p. 953

La mise en scène de cette photo d'équipe est due à Charles Vanel. Elle confirme les déclarations faites au sujet de *L'Or du Cristobal*, premier long-métrage de Jacques Becker. Le tournage aurait été interrompu faute de subsides et terminé, à la demande des producteurs, par Jean Stelli et Albert Préjean, alors que Charles Vanel et Dita Parlo se sont retirés. Un des rares documents évoquant ce film dont il ne subsiste qu'une copie à la Cinémathèque suisse.

qu'il imagine, à tort, qu'il pourra réaliser. En effet, on lui promet qu'« à côté de [son] travail d'interprète dans les productions [...], [il] pourr[a] également [s']occuper de la mise en scène⁶ », clause absente des contrats signés en 1932 et 1933. En 1936, espérant toujours réaliser, il crée avec sa mère et son beau-frère une société à responsabilité limitée au capital de 25 000 francs intitulée Les productions Charles Vanel. Il souhaite sans doute adapter *Dédée d'Anvers*, le roman de Pierre Ashelbé, car d'après une coupure de presse parue la même année, il a acheté les droits du roman. Le film ne verra pas le jour, et ce probablement en raison de la situation industrielle du cinéma français dans l'entre-deux-guerres. Interrogé par Yvonne Fuzel pour *Mon ciné* en novembre 1935, il affirme : « La mise en scène ? Oui, c'est un métier passionnant. Mais il faut pouvoir réaliser ce qu'on veut. Et en France [...], lors de la publication des décrets-lois, j'ai eu un moment d'espoir : on allait exiger 60 % d'argent comptant sur la somme prévue pour le devis de réalisation [...]. Finis les tripotages, les jongleries de la comptabilité⁷ ! » Constat d'une économie précaire

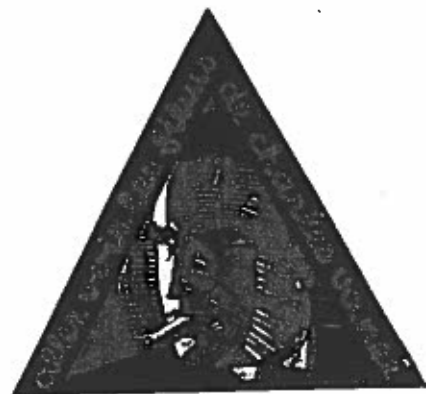
toujours valide en 1938, puisque le tournage du premier long-métrage de Jacques Becker, *L'Or du Cristobal*, est interrompu faute de trésorerie. Il affirme dans ses mémoires être à l'origine de la photographie qui dans l'album représente la situation (ill. 5). Autour d'un panneau annonçant « La caisse n'est plus ouverte », l'équipe joue la tristesse en simulant les larmes. À partir de 1939, il impose par contrat qu'on lui soumette le scénario, le découpage et demande pour certains films, la plupart de ceux qui l'ont associé à Jean Dréville, à être engagé comme « conseiller artistique », ce qui l'autorise à intervenir sur le choix de la distribution ou des principaux collaborateurs techniques. Charles Vanel met en scène sa carrière. Il impose son habilleuse et sa doublure lumière et exige qu'ils soient rétribués au tarif syndical. Il contrôle la publicité faite autour de sa personne et demande que les caractères choisis pour son nom soient de taille égale ou supérieure à ceux des autres acteurs, sur le générique du film mais aussi dans les documents publicitaires, allant jusqu'à réclamer dans un contrat la couverture de *Cinéma*⁸.

⁶ Ibid., boîte 5, p. 323. ⁷ Ibid., boîte 9, p. 567. ⁸ Ibid., boîte 10, p. 665.

L'acteur, qui se déclare syndiqué, veille à faire valoir ses droits et à plusieurs reprises il annote les contrats ou supprime les clauses qui lui paraissent litigieuses. Les papiers conservés dans cet ensemble montrent l'évolution formelle et juridique du document qui lie l'acteur au producteur. À l'aube des années 1920, les accords se présentent sous la forme d'une simple lettre qui précise, en une dizaine de lignes manuscrites, les dates et les rémunérations. À partir des années 1930, les sociétés Pathé-Natan ou Gaumont-Franco-Film-Aubert emploient un modèle déclaré conforme aux « conditions générales des engagements des artistes »⁹ ou s'appuyant sur le « traité-type intervenu entre l'Union des artistes et la Chambre syndicale de la cinématographie »¹⁰. Les textes se font plus détaillés, il s'agit de définir le champ des possibles évolutions techniques et industrielles du cinéma. En 1930, l'acteur est engagé « pour des films muets, sonores ou parlants en version française ou toute autre, sur toutes les dimensions de pellicule et sur tous métrages, avec tous les perfectionnements techniques qui pourront être découverts ou qui sont actuellement à l'étude »¹¹. La société Pathé-Natan gère en effet deux catalogues en format réduit : le Pathé-Baby et le Pathé-Rural. En 1934, elle se préoccupe essentiellement des utilisations secondes des œuvres réalisées : « L'artiste confère à la société pour le monde entier et en exclusivité tous [...] droits de reproduire, toutes les parties du film dans lesquelles l'artiste aura joué, parlé ou chanté, simultanément ou séparément pour les images et les sons, et ce, par tous procédés mécaniques ou électriques (ou combinaison des deux), photographie, télévision, radiodiffusion, émission radiophonique des bandes sonores et des disques du film, etc. [...] étant entendu que la société aura seule le choix des doublures chargées d'interpréter le rôle de l'artiste en ces autres langues ; droit de tirer du film des versions sonores ou muettes »¹². La société imagine pouvoir exploiter ses films en versions multiples et ces clauses réapparaîtront dans les coproductions franco-italiennes de l'après-guerre. L'acteur « vedette » concède une exploitation complète de sa personne : image et voix, qui parfois doit produire de curieux dédoublements. Le contrat qui le lie à la société Rovere film en 1950¹³ prévoit par exemple qu'il puisse être doublé en français par un autre acteur !

L'image de soi ou des usages de l'image
Charles Vanel n'est pas un homme de mots. Il pouvait d'après son habilleuse rester des journées entières sans prononcer une parole. Alors qu'il accepte de rédiger ses

mémoires, afin dit-il d'éviter qu'on colporte des choses erronées, il évince les commentaires qui pourraient nous donner la mesure des situations. De même, au fil des planches composées pour les albums, il évoque, se souvient, mais ne transmet que très peu d'informations personnelles. L'acteur, en privilégiant cette composition en images, a préservé la complexité des situations. Il lègue au « spectateur » de ses collages le soin d'élucider ses juxtapositions. La période de l'Occupation par exemple n'est que très brièvement retracée dans les mémoires, tandis que dans l'album il paraît agencer les « pièces à conviction ». Il confronte la coupure anonyme qui lui reproche son appartenance à l'ordre de la francisque à deux ordres de missions et à la décoration qui lui fut ultérieurement attribuée pour faits de résistance. Il ne dissimule pas qu'au préalable, il a joué dans *Nativité* de Jean Paulin, film dédié au maréchal Pétain, et il colle effectivement la carte d'adhésion à l'ordre de la francisque. L'acteur se met en scène, il se montre, mais ne se dit pas, sans doute parce qu'il ne se sait pas et les recueils nous livrent cette curiosité face à soi-même, ce « je[u] est un autre » renvoyé par l'écran. Les albums le suggèrent puisqu'on retrouve tout au long de la période des portraits « décalés » qui ne manquent pas d'ironie : image foraine (ill. 3), imagerie médicale, image publicitaire à la dignité amusée où il trône près d'un frigidaire, autoportrait où il se compose un buste à partir de coupures de presse et surtout cet autoportrait « raté », où on le reconnaît dans le miroir malgré le flash. Distance à soi-même qui le préservait du mirage de l'image de l'acteur « vedette ».



6. Triangle publicitaire « Allez voir les films de Charles Vanel »
BNF, Arts du spectacle, 4^e col 56 / 3, p. 144

La composition très stylisée de ce papillon publicitaire, probablement éditée pour accompagner la sortie de son long-métrage *Dans la nuit* (1929), repose sur l'ambiguïté créée par la lumière. La position du visage, maintenu dans l'ombre, compose une représentation paradoxale où Charles Vanel en se montrant, se dissimule.

⁹ *Ibid.*, boîte 9, p. 543. ¹⁰ *Ibid.*, boîte 6, p. 365. ¹¹ *Ibid.*, boîte 5, p. 323. ¹² *Ibid.*, boîte 9, p. 543. ¹³ *Ibid.*, boîte 19, p. 1253.